



TV/Series

4 | 2013

Écho et reprise dans les séries télévisées (II) : Re-présentations -- enjeux socio-culturels, politiques et idéologiques de la reprise

Préface

Écho et reprise dans les séries télévisées (II) : Re-présentations : enjeux socio-culturels, politiques et idéologiques de la reprise

Sylvaine Bataille et Florence Cabaret



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/734>

DOI : 10.4000/tvseries.734

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Sylvaine Bataille et Florence Cabaret, « Préface », *TV/Series* [En ligne], 4 | 2013, mis en ligne le 15 décembre 2013, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/734> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.734>



TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.



Préface

Écho et reprise dans les séries télévisées (II) : Re-présentations : enjeux socio-culturels, politiques et idéologiques de la reprise

Sylvaine BATAILLE et Florence CABARET

Deuxième volet de la série « Écho et reprise dans les séries télévisées », le numéro 4 de *TV/Séries* se penche sur les représentations et les enjeux socio-culturels, politiques et idéologiques de la reprise. Après un premier volume consacré à la reprise « intermédia », ce numéro adopte un angle d'approche différent, mettant moins l'accent sur des questions d'ordre formel et esthétique, sans pour autant négliger celles-ci tant elles s'articulent avec les préoccupations qui sont au cœur du présent recueil : explorer les représentations véhiculées par les fictions, la circulation d'une même figure à travers plusieurs œuvres, la reprise par les séries de discours, stéréotypes et clichés qu'elles peuvent interroger voire subvertir, explorer également les échos de l'actualité et les réactivations de la mémoire collective de l'histoire des nations, mais aussi de l'histoire des séries elles-mêmes.

« Television is a mirror of our world, offering an often-distorted vision of national identity, as well as shaping our perceptions of various groups of people » : telle est l'une des six définitions de la télévision proposées par Jason Mittell dans l'introduction à son ouvrage *Television and American Culture*¹. La métaphore du miroir, fréquemment utilisée à propos des séries télévisées², évoque la reprise de la réalité par la fiction, qui en offrirait un double, un reflet, une image. Les précisions apportées par Mittell sur le fonctionnement et la fonction sociale de ce miroir mettent en lumière les paradoxes à l'œuvre dans cette reduplication : d'une part, la télévision et, avec elle, les fictions télévisées, ne reflètent pas nécessairement la réalité avec l'exactitude que l'on attendrait de la part d'un miroir, mais elles peuvent au contraire en donner une image déformée ; d'autre part, ce miroir joue un rôle plus étendu qu'une simple surface réfléchissante puisqu'il contribue aussi à informer notre perception de la réalité. Les images, les discours présentés ou représentés par la télévision appartiennent à notre monde et le construisent au même titre que le

¹ Jason Mittell, *Television and American Culture*, New York, Oxford University Press, 2010. L'introduction, intitulée « Why Television? », est accessible en ligne : <http://justtv.wordpress.com/2008/11/20/preview-of-my-television-american-culture-book/> (dernier accès en décembre 2013)

² Voir par exemple les titres des ouvrages de Martin Winckler consacrés aux séries américaines : *Les Miroirs de la vie : Histoire des séries Américaines*, Paris, Le Passage, 2005 ; *Les Miroirs obscurs : Grandes séries américaines d'aujourd'hui*, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2005. L'emploi de la même image du miroir, à propos du roman, par Stendhal, est bien connue : « [U]n roman est un miroir qui se promène sur une grande route » (*Le Rouge et le noir*, chap. XLIX ; variante en épigraphe au chapitre XIII).

« réel » censé être réfléchi dans ce miroir, un miroir paradoxal qui à la fois reflète et fait la réalité.

Les chercheurs en « études culturelles » (*Cultural Studies*) ont été parmi les premiers à s'intéresser à l'impact des discours médiatiques sur les publics³, en montrant notamment comment la télévision, par exemple, véhicule et participe à la légitimation de normes sociales – comment les médias contribuent à la construction de notre identité, à nos perceptions sociales en termes de classe, d'ethnicité, de genre, de sexualité⁴. La vision des médias qui émerge de ces travaux est parfois uniquement critique, dans la mesure où ceux-ci les conçoivent de manière réductrice comme un instrument de domination, de manipulation, voire de conditionnement⁵. D'autres études tentent au contraire d'appréhender la télévision dans toute sa complexité, comme un média traversé par des contradictions et des tensions, et dès lors ouvert à des vues utopiques⁶ : selon George Lipsitz, la culture peut aussi devenir un lieu d'expérimentation politique, un espace où les idées politiques sont répétées, comme le serait une pièce de théâtre, où certaines valeurs et croyances, autorisées dans l'art même si elles sont interdites dans la vie sociale, sont mises à l'essai⁷.

La fiction télévisuelle peut alors être vue non plus uniquement comme courroie de transmission du modèle social dominant, mais comme, potentiellement, un instrument de changement social. Dès lors, elle peut se trouver investie de missions telles que susciter une prise de conscience de certains aspects de la réalité rarement montrés (en orientant le miroir vers d'autres milieux, groupes sociaux, lieux) ; représenter différemment la société et rompre avec les représentations traditionnelles, conformistes, normatives (en reconnaissant la dimension de construction sociale du « miroir »). Bien sûr, de telles entreprises sont à même de créer contradictions et conflits : entre exigences de représentations fidèles à la réalité sociale et visions idéalistes ; entre conceptions mêmes de ce qu'est une représentation fidèle à la réalité et une vision idéaliste.

³ Voir Douglas Kellner, « Cultural Studies, Multiculturalism, and Media Culture » in *Gender, Race, and Class in Media: A Critical Reader*, ed. Gail Dines, Jean M. Hume, Thousand Oaks, Ca., Sage Publications, 2011 [2003], p. 7-18, p. 8.

⁴ Kellner, p. 7.

⁵ Voir par exemple Kellner, p. 7 : « Media spectacles demonstrate who has power and who is powerless, who is allowed to exercise force and violence, and who is not. They dramatize and legitimate the power of the forces that be and show the powerless that they must stay in their places or be oppressed. [...] The media are forms of pedagogy that teach us how to be men and women. They teach us how to dress, look, and consume; [...] and how to conform to the dominant system of norms, values, practices, and institutions. »

⁶ Voir Herman Gray, *Watching Race, Television and the Struggle for Blackness*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004 [1995], p. 8.

⁷ Nous paraphrasons ici en français les propos suivants, cités dans Gray, p. 5 : « [C]ulture can become a rehearsal for politics, trying out values and beliefs permissible in art but forbidden in social life » (George Lipsitz, *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990).

Ces problématiques sont au cœur de l'article de Dennis Tredy, qui ouvre le numéro par une étude ample des représentations sociales dans les *sitcoms* américaines des années 70, retraçant les efforts des grands *networks* (NBC et ABC, puis CBS) pour produire des *sitcoms* en prise avec les réalités sociales les plus dures de l'époque et faire en sorte que ces fictions « reflètent le visage changeant de la société américaine ». L'analyse diachronique des différentes « vagues » d'« ethnicoms » et de *sitcoms* féministes montre bien les ajustements que requiert la recherche d'un équilibre entre la promotion d'idéaux politiques et sociaux d'une part, et les attentes et sensibilités de réception des publics à une période donnée, d'autre part. Ainsi, après l'échec des *sitcoms* présentant une vision trop didactique et idéaliste des relations raciales aux États-Unis, une prise de conscience et une évolution des mentalités ont pu se produire grâce à l'impact de séries usant d'une tactique radicalement opposée à la précédente, s'appuyant précisément sur le rôle révélateur du miroir télévisuel pour promouvoir la tolérance en exposant sans fard les préjugés racistes, machistes, homophobes encore prégnants dans la société pour mieux dénoncer leur absurdité et les ridiculiser. L'influence durable des séries produites par Norman Lear et Mary Tyler Moore se mesure encore aujourd'hui par la présence de références dans certaines séries récentes. On pourra également noter que la méthode « radicale » adoptée par Lear manifestait une autre forme de reprise, puisqu'elle s'inspirait de la production télévisuelle britannique de l'époque : *All in the Family* (CBS, 1970-79) est ainsi une adaptation américaine de la série controversée mais très regardée *Till Death Us Do Part* (BBC1, 1965-68, 1972-75)⁸.

La question de l'adaptation d'une série britannique – tout aussi litigieuse, mais pour des raisons différentes – à un contexte culturel américain se trouve au centre de l'analyse comparative menée par Florence Cabaret sur la figure du jeune musulman dans les versions britannique (E4, 2007-2013) et américaine (MTV, 2011) de *Skins*. Trente ans plus tard, et dans ce cas particulier⁹, la pratique de l'adaptation n'a pas eu l'effet stimulant et fructueux sur le long terme

⁸ Voir également : Amandine Ducray, « Sharing the Joke? 'Britcom' Remakes in the United States: A Historical and Socio-Cultural Perspective », *InMedia*, n° 1, mars 2012 : <http://inmedia.revues.org/132> (consulté en décembre 2013).

⁹ Les contre-exemples abondent de séries britanniques ayant donné naissance à des adaptations américaines d'une grande longévité, voire d'une longévité supérieure à l'original : on citera ainsi *The Office* (BBC Two, 2001-2003) et *The Office* (NBC, 2005-2013) (voir par exemple Shannon Wells-Lassagne, « Crossing the Pond : Adapting The Office to an American Audience » *TV/Series*, n°2, novembre 2012, p. 171-187) ou encore *Queer as Folk* (Showtime, 2000-2005), adaptation de la série britannique du même titre, d'une durée de dix épisodes, diffusée sur Channel 4 en 1999 (voir par exemple Monica Michlin, « Recurrence, Remediation and Metatextuality in *Queer As Folk* », *TV/Series*, n°3, septembre 2013, p. 92-124 et Ronan Ludot-Vlasak, « Canon Trouble : Intertextuality and Subversion in *Queer as Folk* », *TV/Series*, n°2, novembre 2012, p. 265-276).

qui avait caractérisé la transformation de certaines *britcoms* en *sitcoms* américaines à succès dans les années soixante-dix : la version américaine de *Skins* ne parvint pas à durer plus d'une saison, capitulant sous les attaques du *Parents Television Council*. Ce n'était pourtant pas faute d'un ensemble de reprises et de retouches dont Florence Cabaret souligne l'effet d'atténuation, d'aseptisation et de neutralisation. Dans le contexte post-attentats du 7 juillet 2005 à Londres et du 11 septembre 2001 à New York, la transformation du personnage d'Anwar, jeune Britannique musulman, en Abbud, son avatar américain, témoigne d'une frilosité de la version américaine quant au traitement de l'appartenance religieuse du personnage : tandis que la série britannique prend le risque d'aborder de front un certain nombre de stéréotypes, comme l'amalgame islam-terrorisme ou encore islam-homophobie, pour construire un discours subtil et nuancé, la série américaine semble préférer louvoyer pour éviter ces questions sensibles, non sans tendre vers un certain *tokenism* réduisant Abbud à un rôle secondaire, celui du « musulman alibi ». On remarquera également le rôle dans cette réorientation du personnage de la transposition de Maxxie, meilleur ami homosexuel d'Anwar, en Tea, meilleure amie homosexuelle d'Abbud mais également attirée par Tony reprise qui vient largement atténuer les questions liées à l'homosexualité dans la série.

C'est également une instance de reprise minimisant la représentation de l'homosexualité que l'on peut voir à l'œuvre dans le transfert étudié par Anne Crémieux entre *comics* publié dans des magazines *underground* et série diffusée à la télévision, même sur une chaîne câblée comme Showtime. Bien que la série de bande dessinée *Dykes to Watch Out For* (1983-2008) d'Alison Bechdel n'ait jamais été reconnue officiellement comme source d'inspiration de la série *The L Word* (Showtime, 2004-2009), de nombreux parallèles existent entre les deux œuvres, comme le montre Anne Crémieux. La comparaison met en lumière deux constructions différentes, malgré les points communs entre les deux séries, des personnages de femmes homosexuelles, ce dont témoignent en particulier les noms employés pour les désigner : tandis que le vocable *dyke* est présent dans le titre de la bande dessinée et revendiqué par les personnages, la créatrice de *The L Word* identifie plutôt les femmes de la série télévisée comme *lesbians* et leur prête un emploi globalement péjoratif du terme *dyke*. En outre, il ne reste dans le titre de la série télévisée que le « L » initial de « lesbian », dans une circonlocution qui pratique à la fois l'euphémisme et la dilution, puisqu'elle autorise d'autres significations et évocations. Ces approches différentes, qui, comme le fait ressortir la comparaison, reposent sur des manières différentes d'envisager les questions de « race, class, gender and sexuality », ont évidemment des implications politiques, explorées en détail par Anne Crémieux.

L'article de Gérard Billard et d'Arnaud Brennetot change de focale pour se concentrer non plus prioritairement sur les représentations des groupes sociaux mais sur la représentation d'un lieu, la *small town*, la petite ville américaine, dans la série *Friday Night Lights* (NBC et The 101 Network, 2006-2011), perspective géographique qui permet une relecture du réalisme humaniste propre à cette série. Adaptation d'un film lui-même adapté d'un livre documentaire, la série peut offrir, de par sa forme sérielle, une représentation plus complexe et nuancée de la figure de la *small town* que ses prédécesseurs. La petite ville fictive de Dillon, au Texas, a une fonction sociale tellement centrale dans le monde des personnages que Gérard Billard et Arnaud Brennetot proposent de créer une catégorie inédite pour cette série inclassable, ni *sports series* ni *teen series*, et la qualifient de « *small town series* ». Leur article montre que le lieu est investi de significations et de valeurs ambivalentes par les jeunes qui y vivent : cadre à la fois oppressant, voire dystopique, mais aussi « rassurant et fortifiant », c'est un portrait complexe qui se dessine et qui rompt avec les stéréotypes négatifs associés à la petite ville américaine pour réinvestir « le vieux mythe jeffersonien de la *small town* ». L'écho, dans *Friday Night Lights*, de deux personnages de la série *The Wire* (HBO, 2002-2008) ouvre sur une analyse contrastive des deux séries, qui permet une mise en perspective à la fois de la représentation de la *small town* dans l'une et du ghetto urbain dans l'autre.

C'est la grande ville britannique (incarnée par Manchester et par Londres) qui fait l'objet de représentation et de reconstitution dans *Life on Mars* et *Ashes to Ashes* (BBC1, 2006-2010), séries que Yannick Bellenger envisage comme des entreprises de « (re-)construction élogique d'une mémoire collective et populaire ». La reprise explorée ici est en effet celle d'une période de l'histoire nationale, les années 70 et les années 80, re-constituée à travers des images brouillant volontiers les repères temporels, comme ce plan censé représenter Manchester en 1973 qui superpose passé, présent et futur par une mise en abyme incluant, sous la forme d'un panneau publicitaire, une réplique futuriste du lieu en arrière-plan. La reprise se fait aussi au gré de citations musicales et télévisuelles, parfois au second degré, voire à un triple degré (comme la parodie du clip d'*Uptown Girl*, de Billy Joel, version parodique d'un matériau qui l'est déjà largement), procurant aux spectateurs ce « plaisir de la reconstitution [qui] ne tient pas à sa fidélité mais au sentiment nostalgique qu'elle suscite ». L'intégration d'image d'archives par le biais d'écrans-dans-l'écran permet le déploiement d'un discours critique sur le *medium* télévisuel, qui souligne l'artificialité d'événements présentés à l'époque comme authentiques (le mariage princier) et dénonce « le roman national » comme un « tissu de mensonges que le temps a progressivement effiloché » – alors que les années 70-80 voient aussi la revendication

de l'artifice comme vérité par des artistes tels que David Bowie et Tom Robinson qui contribuent, par le biais d'émissions de télévision aussi populaires que *Top of the Pops*, à faire pénétrer des représentations subversives au cœur de chaque foyer.

Donna Andréolle se penche quant à elle sur les résurgences, non plus de l'histoire, mais de l'actualité, qui résonnent dans la série de science-fiction *Battlestar Galactica* (Syfy Channel, 2003-2009). Celle-ci contient en effet des références indirectes à la « Guerre contre la Terreur » (*War on Terror*) et aux attentats du 11 septembre 2001, échos visuels évoquant des images diffusées à la télévision, ou échos textuels rappelant des commentaires, par exemple sur les terroristes islamistes, circulant dans le contexte de la présidence de G. W. Bush. Donna Andréolle montre en outre que l'angoisse et la paranoïa de la « culture du 11 septembre » résonnent dans l'ensemble de la série, notamment à travers la construction des Cylons humanoïdes comme une figure de « l'Autre qui est Nous » (« the Other as Us »), ennemi intérieur, insaisissable car non-identifiable, que la version américaine de *Skins* a pu mettre en scène autrement encore. Les nombreux personnages féminins dangereux et dominateurs de *Battlestar Galactica* fournissent des illustrations de l'interprétation féministe par Susan Faludi du récit national du 11 septembre, récit qui présenterait, selon cette auteure, l'événement comme une émasculatation de la nation américaine. La série fonctionne ainsi comme « un contre-récit puissant » (« a powerful counter-narrative ») qui « déconstruit le discours hégémonique et la glorification du héros du récit de guerre traditionnel. »

L'article de Sébastien Lefait qui clôt ce numéro prend le contre-pied des articles précédents tout en faisant écho à de nombreuses questions abordées dans l'ensemble du recueil. L'approche est à contre-courant car Sébastien Lefait s'intéresse non pas à la reprise de la réalité par la fiction, mais à la reprise d'une fiction télévisée, en l'occurrence *The Wire*, afin d'en proposer une version corrigée, rectifiée qui offrirait un reflet plus proche de la réalité que la série ne prétendait le faire: c'est du moins ainsi que se présente le *docudrama* intitulé *The Avon Barksdale Story*, sorti en 2010. Cependant, on peut voir dans cette volonté de révéler le « vrai » Barksdale derrière sa réincarnation télévisuelle dans *The Wire* la récurrence de la métaphore de la télévision comme miroir « déformant » et l'exigence de fidélité dans la représentation des réalités sociales dont le *medium* fait l'objet. Mais il s'avère que le film « documentaire » suscité par la série entretient un rapport plus complexe avec son origine fictionnelle, dont il s'inspire finalement tout autant que de la « réalité », au point que Sébastien Lefait y voit un « alternative make » de *The Wire*. Par exemple, le *docudrama* intègre des séquences imitant le style filmique de la série, séquences fictionnelles qui sont alors tournées en noir et blanc afin de les distinguer des passages documentaires qui sont en

couleurs, mais aussi, paradoxalement, afin d'éviter qu'elles soient prises pour des séquences de *The Wire* (puisque la série est en couleurs). On pense ici aux tensions entre artifice et authenticité explorées également par Yannick Bellenger-Morvan : si *The Wire* parvient, par sa maîtrise parfaite de l'artifice de la fiction, du jeu, de la mise en scène, à atteindre une authenticité des faits et des émotions, son « alternative make » qu'est *The Avon Barksdale Story*, qui ne manifeste pas la même distance par rapport à l'artificialité de l'image filmique, n'y parvient pas et sombre, comme le montre Sébastien Lefait, dans l'auto-promotion. En revanche, un « alternative make » réussi de *The Wire*, qui manierait avec autant de dextérité le jeu entre vérité des émotions et apparences factices du récit filmé, se trouve peut-être dans la saison 4 de la série *Friday Night Lights* : c'est du moins une piste que semble suggérer la mise en résonance de l'article consacré à cette dernière avec les analyses de Sébastien Lefait.

Enfin, pour boucler la boucle de la reprise, on pourra souligner que la comparaison menée dans cet article de clôture entre *The Avon Barksdale Story* et *The Wire*, opposant la reprise peu distanciée d'un certain nombre de clichés par le *docudrama* à une dénonciation subtile et nuancée de ces stéréotypes par la série, fait écho à l'article d'ouverture de Dennis Tredy en abordant également la question de la représentation des minorités ethniques et de la sensibilité qu'un tel sujet revêt encore aujourd'hui.

Bibliographie

DUCRAY Amandine, « Sharing the Joke? 'Britcom' Remakes in the United States: A Historical and Socio-Cultural Perspective », *InMedia*, n° 1, mars 2012 : <http://inmedia.revues.org/132> (consulté en décembre 2013).

GRAY Herman, *Watching Race, Television and the Struggle for Blackness*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004 [1995].

KELLNER Douglas, « Cultural Studies, Multiculturalism, and Media Culture » in *Gender, Race, and Class in Media: A Critical Reader*, ed. Gail Dines, Jean M. Hume, Thousand Oaks, Ca., Sage Publications, 2011 [2003], p. 7-18.

LIPSITZ George, *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.

LUDOT-VLASAK Ronan, « Canon Trouble: Intertextuality and Subversion in *Queer as Folk* », *TV/Series*, n°2, novembre 2012, p. 265-276 : http://www.univ-lehavre.fr/ulh_services/IMG/pdf/15_LUDOT-VLASAK_Ronan-2.pdf

MICHLIN Monica, « Recurrence, Remediation and Metatextuality in *Queer As Folk* », *TV/Series*, n°3, septembre 2013, p. 92-124 : http://www.univ-lehavre.fr/ulh_services/IMG/pdf/05-MICHLIN_Monica.pdf

MITTELL Jason, *Television and American Culture*, New York, Oxford University Press, 2010.

WELLS-LASSAGNE Shannon, « Crossing the Pond: Adapting *The Office* to an American Audience » *TV/Series*, n°2, novembre 2012, p. 171-187 : http://www.univ-lehavre.fr/ulh_services/IMG/pdf/10_WELLS-LASSAGNE_Shannon-2.pdf

WINCKLER Martin, *Les Miroirs de la vie : Histoire des séries Américaines*, Paris, Le Passage, 2005.

WINCKLER Martin, *Les Miroirs obscurs : Grandes séries américaines d'aujourd'hui*, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2005.

Les auteurs

Sylvaine Bataille est Maître de conférences au département d'anglais de l'université de Rouen et membre de l'ERAC. Elle travaille sur les questions liées à l'adaptation, l'appropriation, la traduction et la référence. Ses publications récentes ont porté sur la réappropriation de l'héritage shakespearien dans *Rome* (HBO, 2005-2007), sur la réécriture d'*Hamlet* dans *Sons of Anarchy* (FX, 2008-) et sur l'utilisation des références gréco-latines dans *Battlestar Galactica* (Sci Fi, 2003-2009). Elle a co-organisé plusieurs manifestations scientifiques sur les séries télévisées (dont « Échos et reprises dans les séries télévisées » en septembre 2012 avec Florence Cabaret) et est actuellement responsable scientifique de GUEST-Normandie (Groupe Universitaire d'Études sur les Séries Télévisées basé en Normandie), projet fédératif labellisé par le GRR CSN pour un financement par la région haut-normande de 2013 à 2016.

Florence Cabaret est Maître de conférences en Littératures indiennes anglophones au département d'anglais de l'université de Rouen et membre de l'ERAC. Elle travaille sur la littérature anglophone contemporaine des écrivains indiens vivant en Inde, en Grande Bretagne mais aussi aux États-Unis et au Canada ; sur les films des réalisateurs de la diaspora indienne anglophone ; sur les séries télévisées britanniques mettant en scène l'histoire coloniale et postcoloniale de l'Inde et de la Grande-Bretagne. Elle a co-organisé trois colloques à l'université de Rouen (« Mauvaises Langues ! » en juin 2008 avec Nathalie Vienne-Guerrin ; « Échos et reprises dans les séries télévisées » en septembre 2012 avec Sylvaine Bataille ; « La Retraduction en littérature jeunesse » en février 2013 avec Virginie Douglas). Elle est également traductrice de Chloé Hooper et de Hanif Kureishi aux éditions Christian Bourgois.